فصل اول

اصول زیبایی‌شناسی

هنر مدرن

نقاشی نوین بدیلی در برابر نظام زیبایی‌شناسی سنتی پیش می‌نهد. طبق فلسفه سنت، چیزهای طبیعت همانطور که هستند، دیده می‌شوند و مرئی بودنشان خصلت ذاتی آنهاست. طبیعت منظره‌هایی بی‌شمار دارد؛ وظیفه نقاش گردآوردن و جفت کردن این منظره‌هاست. نقاشی تصویری «واقعی» و شبیه به طبیعت عرضه می‌دارد، و بدین طریق حقیقتی را بازسازی می‌کند. نه فقط طبیعت گرایان، بلکه «خیالی‌سازان» نیز این آموزه را به کار می‌بندند. با این تفاوت که نقاشان «خیالی ساز» ساختمانهایی خیالی و وهمی را قابل رویت می‌سازند. در شرایطی هم که "امپرسیونیسم"[1] رخ می‌نماید، هدف نقاشی مرسوم چیزی جز تحقق این آموزه قدیم نیست. امپرسیونیست‌ها بر احساس آنی حاصل از تصویر شیء بر شبکیه چشم تاکید کردند، و از این طریق به تعبیری تازه از دنیای مرئی دست یافتند. اینان با نشاندن احساس بصری بر جای تصویر عینی، و با ثبت نمودهای گذرا به عوض بازنمایی چیزهایی شناخته شده، نقاشی را به سمت تفسیر ذهنی نقشمایه- و در نتیجه، به سوی تقلیل اهمیت موضوع- سوق دادند. اینان با تجزیهٔ پدیده‌های نورانی و تبدیل نور سفید به عناصر متشکلهٔ رنگینش، در راه دستیابی به «استقلال» رنگ و شکل گام نهادند. ولی، «امپرسیون» یا ادراک شخصی نقاش، همانا احساس بصری او بود؛ و این امر، انگیزش برونی را ایجاب می‌کرد. بنابر این، امپرسیونیست به رغم گسستن از مفهوم سنتی بازنمایی طبیعت، پیوندش را با طبیعت قطع نکرد.

در "وان گوگ"[2] این احساس تمام وجود نقاش را فرا گرفت؛ و هنرمند اکنون «در صدد نمایاندن چیزی که در برابر چشم داشت، نبود بلکه به طرزی اختیاری از رنگ بهره می‌جست تا بتواند خویشتن را بهتر بیان کند».

1- Impressionism
2- Van Gogh

در نظر "گوگن"[1]، "سزان"[2]، و "سرا"[3] نیز پردهٔ نقاشی بیشتر همچون عرصهٔ آفرینندگی ذهن می‌نمود تا قلمروی بازنمایی جهان برونی. از این پس هنرمند کمتر به مشاهده و بیشتر به احساس و ادراک و تخیل خویش بها می‌دهد. او آزادانه بهره‌گیری از داده‌های طبیعت را می‌آغازد او به تحلیل و تحریف واقعیت بصری می‌پردازد؛ این دگرگونه‌سازی را تا بدانجا پیش می‌برد که چیزها غیرقابل تشخیص می‌شوند. بدینسان تصویر «واقعی»، بیش از پیش در برابر معنای شکل یا رنگی خاص که می‌تواند محمل یا نشانهٔ واقعیت بصری باشد عقب می‌نشیند. گام بعدی، ناپدید شدن کامل تصویر «واقعی» است.

1- Gauguin
2- Cezanne
3- Seurat

امپرسیونیسم

«امپرسیونیست‌ها از احساس جدید دربارهٔ دگرگونی و سرعت بسیار متاثرند. آنها نه فقط به اکتشاف و توصیف چشم‌اندازهای شهری می‌پردازند بلکه سرعت و حرکت و پویایی را در نحوه نگرش و در طرز اجرای هنر خود وارد می‌کنند. امپرسیونیست‌ها با خوشبینی تمام برخورداری انسان غربی را از دنیای نو- چنانکه هست- نشان می‌دهند از سوی دیگر، انان با طبیعت می‌آمیزند و می‌کوشند نمودهای متغیر طبیعت ار بنمایانند؛ و یا به عبارتی، سعی دارند «شدن» را وصف کنند نه «بودن» را بدینگونه امپرسیونیست‌ها مفهومی از واقعیت را پیش می‌نهنهد که در نقاش غرب سابقه نداشته است». (پاکباز، ۱۳۸۱، ۱۳۸۱، ص ٦٨).

"سینیاک"[1] در کتابی که به سال ۱۸۹۹ تحت عنوان از "دلاکرواتا"[2] امپرسیونیسم نو نوشت امپرسیونیست‌های نو را «نقاشانی وصف کرد که اسلوب تجزیه منشوری رنگها را تحت ضابطه درآوردند و بسط دادند. نتیجه کارایشان آن بود که تک تک رنگها، و درجات رنگی نه روی تخته رنگ، بلکه در چشم بیننده آمیخته شدند» او، همچنین، در کتابش مسیری پیوسته را از "کانستبل"[3] و دلاکروا تا امپرسیونیست‌ها و سپس تا سُرا پی گرفت بیشک، سُرا در چیرگی بر نور طبیعی که مهمترین مساله امپرسیونیست‌ها بود، تا حد ممکن پیش رفت. او با ارتقاء کیفیت یکی از عناصر تجسمی- یعنی رنگ- بر استقلال ماهوی وسایل تصویری تاکید کرد: با تحقق عینی جوهر مادی رنگ، جوهری روحی از آن استنتاج شد. کشف قوانین حاکم بر رنگ و نظام متشکل از تباینها (کنتراست‌ها) افقی بس جالب در برابر هنر نقاشی گشود: از آن رو که قلمرو رنگ به منزلهٔ ترتیب منظم و متعادل تباینها تلقی شد، کل تصویر زیر فرمان قانون هماهنگی (هارمونی) درآمد. سرا به این نتیجه رسید که هر پردهٔ نقاشی عبارت از ساختاری منظم است که با ریتم، تعادل و تباین‌ها بنا شده است، و هنر- به قول سینیاک «آفرینش برخوردار از نظمی بالاتر از رونگاری طبیعت است که اتفاق بر آن فرمان می‌راند. سرا اعلام می‌کند که هنر یعنی هماهنگی و هماهنگی؛ عبارت است از قیاس اختلاف و شباهت در عناصر سایه- رنگ، رنگ و خط که برحسب وضعیت برترشان و تحت تاثیر نور، در ترکیبهای شاد و آرام و یا غم‌انگیز ملاحظه شوند».

1- Signac
2- Delacroix
3- Constable

در اینجا ما مستقیماً از اثرات بصری- حسی خط و رنگ به اثرات بیانی آنها هدایت می‌شویم. تباینهای تیره- روشن، تباینهای رنگهای مکمل و تباین‌های خطها (آنها که زاویه قائم می‌سازند)، نه فقط در ساختار صوری "فرمال"[1] بلکه در ساختار بیانی "اکسپرسیو"[2] تحقق می‌یابند. سرا می‌گوید: «شادمانی = برتری روشنایی/ رنگهای گرم/ و خطهای صعودی؛ آرامش= تعادل بین روشنایی و تاریکی، میان رنگهای گرم و سرد/ و خطهای افقی؛ غمگین= برتری تاریکی، رنگهای سرد، و خطهای نزولی». بدینسان، کل تصویر به مثابه ساختار صوری و بیانی زیر فرمان هماهنگی است. این با نقاشی واقعنما، عکاسی، و مصور سازی (ایلوستراسیون) کاملاً مغایرت دارد؛ و ارزش خاص خود را داراست. هر گاه، یک اثر نقاشی از قوانین منطقیش پیروی کند، در شبکه‌ای ظریف از روابط تصویری قرار می‌گیرد و قالبی از آن خود می‌یابد. کار نقاش فقط ایجاد نظم و صراحت است یا بنابر سخن سینیاک: «نقاش در برابر بوم سفید بیش از هر چیز باید معین کند کدام جلوهٔ خط یا سطح مطلوب اوست؛ و کدام رنگ یا سایه- رنگ را می‌خواهد به کار برد». امپرسیونیست نو از تباین دوسایه- رنگ می‌آغازد، و به آنچه گسترهٔ تابلو را خواهد پوشانید نمی‌اندیشد. او در دو سوی یک محور فرضی عناصر خود را در تباین با یکدیگر قرار می‌دهد و آنها را متعادل می‌سازد تا تباین جدید به نقشمایه‌ای جدید منتهی شود. به این منوال، با پیش رفتن از یک تباین به دیگری، گسترهٔ بوم سرانجام پوشانیده می‌شود. نقاش، نردبان یا «گام» رنگی انتخابیش را تغییر می‌دهد. از آنرو که نگاهی سنجیده و دقیق دارد، ریتم را کند و عنصری را خفیف یا شدید می‌کند؛ درجات اختلاف رنگی را بالا و پایین می‌برد؛ و از اینسان سینیاک متذکر می‌شود که کار نقاش امپرسیونیست نو در کشاکش و بازی با فام‌های هفتگانه، به کار آهنگسازی شبیه است که هفت کلید «گام» خود را تغییر می‌دهد.

او خط و سایه- رنگ را بنابر خصلت بیانی تصویر هماهنگ می‌سازد. چنین است که نقاش با اعمال تبعیت رنگ و خط از عاطفه‌ای که وی را بر می‌انگیزد، شاعر و آفریننده می‌شود. اینها انگارهایی تازه بودند و نقیض امپرسیونیزم را ارائه می‌کردند زیرا هدف نقاش دیگر نه تصدیق و تحقق شادمانه منظره‌ای طبیعی بر روی بوم بلکه دستیابی به تصویری مستقل بود».

1- Formal
2- Experssive

سزان، ون گوگ، گوگن، سرا

«از این اصل که هنر نه رونگاری و «بازسازی»، بل «بازنمایی» طبیعت است مطلقاً چنین استنتاج می‌شود که: «هنر نوعی هماهنگی است به موازات هماهنگی طبیعت» تابلو از قوانین خاص خود پیروی می‌کند. هنر در گستره‌ای صوری تحقق می‌یابد که موازی گسترهٔ طبیعت است. سزان، بارها بر عناصر صوری پای می‌فشرد: «یک تابلو، بیش از هر چیز، باید فقط رنگ را باز نماید. داستانها، روانشناسی ... و جز اینها، جنبه ضمنی تصویرند». در تک تک آثار سزان، رفت و برگشت بین این دو گستره موازی- یعنی هنر و طبیعت- را می‌توان حس کرد؛ و هر یک از آثارش رشته‌ای از پیوند جهان مرئی با دنیای مستقل تابلو را نشان می‌دهد. به تدریج این شبکه متشکل از رشته‌های پیوند عینیت با انتزاع آنچنان درهم می‌تنند که عناصر صوری جداگانه- یعنی خط، سایه- رنگ، و رنگ- به یک کل تجزیه ناپذیر بدل می‌شوند». (پاکباز، ۱۳۸۱، ص ۳۷۲).

«سزان، شاید ناخواسته، ضربه نهایی را بر پیکر «سنت بزرگ» فرود آورده است. تابلو، دیگر، پنجره‌ای گشوده بر روی فضای صحنه نیست؛ بلکه فقط گستره‌ایست با نوسانها و ارتعاشهای فضایی این فضای تصویری، اکنون «غیر پرسپکتیوی» شده است.

بنابراین «ارگانیسم» تصویری مستقل، فضای تصویری مستقلی را نیز که در آن بافته شده است به دست می‌آورد.

امپرسیونیست‌ها می‌کوشیدند تصور شکل‌ها را در میان دریایی از نور و هوا به بیننده القا کنند و نتیجه تحلیل شکل اشیاء بود. سزان به ساختار استوار «فرم» و روابط متقابل شکل اشیاءمی‌اندیشید. او جوّ را به بافت فشرده لکه- رنگها- که با ضربه قلمهای موزون در شکلی محکم میخکوب شده‌اند- بدل می‌کند و به آن حالتی از جمود و ثبات می‌بخشد (این رویه مورد توجه "فوتوریست‌ها"[1] قرار خواهد گرفت) سپس، ذرات این جو تصویری را تحت نظمی در می‌آورد که آشکار کنندهٔ روابط نمایشی اشیاء است: درست مانند براده‌های آهن واقع درمیدان مغناطیسی که جریان مغناطیسی را به صورت نمودار نشان می‌دهند. سزان بدینسان در ارائه انرژی‌ها به زبان «فرم» توفیق می‌یابد. در کار سزان، لیوانی گرد به اضافه یک بطری صرفاً

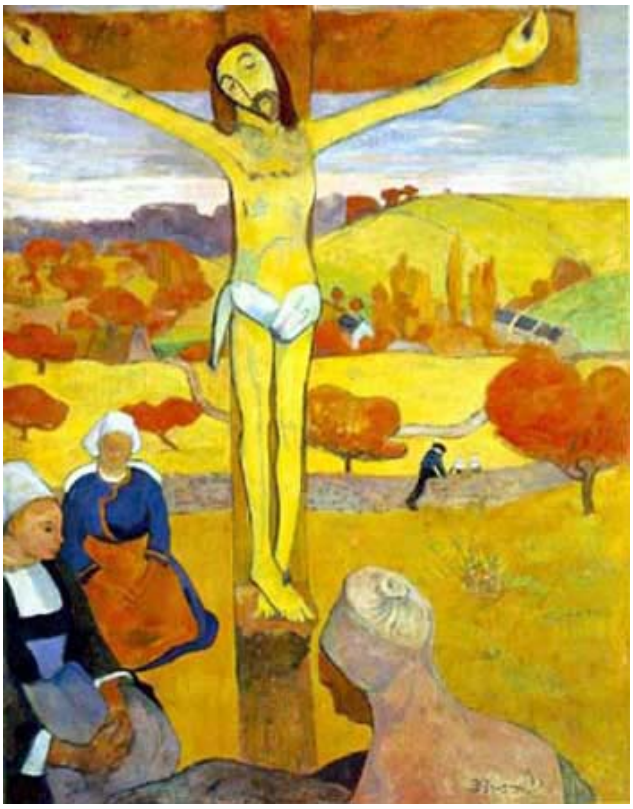
1- Futurist

اشیاء مادی و یا ساختار مجزا نیستند؛ اینها، انرژی چرخشی و انرژی ایستا را می‌نمایند. این انرژی‌ها بر هم اثر می‌گذارند و در ظاهر اشیاء نیز نفوذ می‌کنند. به این طریق است که تحریف و تصرف شکلی در نقاشی‌های سزان پدید می‌شود. تحریف‌هایی که در شکل‌های او می‌بینیم عمدی یا اتفاقی نیستند، بلکه بر روش وی در استحالهٔ جهان برونی به «فرم» دلالت دارند. سزان عرصهٔ نقاشی را وسعت می‌بخشد: نقاش اگر تاکنون وظیفه ارائه چیزهایی قابل رویت را داشت، حال وظیفه ساختن چیزی قابل رویت را بر عهده می‌گیرد. سزان نخستین نتیجه‌اش را از امپرسیونیست‌ها می‌گیرد: برداشتن تاکید از موضوع. با آنکه شیء ترسیم شده در نزد امپرسیونیست‌ها اساساً منعکس کننده نور است، در نزد سزان به ابزاری فرعی برای سازماندهی سطح [پلان] تصویر بدل می‌شود سزان با ادامه روند بی‌اهمیت‌سازی موضوع، به خودی خود، ارزش شیء را که می‌سازد- تابلوی نقاشی، که وجود مستقل خود را دارد و باید تماماً برحسب کیفیات تصویری ذاتی خودش مورد قضاوت قرار گیرد- بالا می‌برد. در آثار سزان، ساده‌سازی شکلها و برجستگی تندیسوارشان، چنان ظاهری از آرامش و وقار پایدار به آنها می‌دهد که هنر دورهٔ رنسانس سده پانزدهم را به یاد تماشاگر می‌آورد.»

تصویر شماره ۱: پل سزار، منظره

تصویر شماره ۲: پل سزار، منظره

نقد خلاقانه امپرسیونیسم توسط سزان، سرا، گوگن، وان گوگ نقطه عطفی را در تحول نقاشی موجب شد. نوآوری عمدهٔ دو دههٔ آخر قرن تغییر در نگرش انسان بر طبیعت بود. طبیعت همچون یک «برابر نهاد» به منزلهٔ نیرویی که باید بر آن غلبه یافت، چیزی که در ذهن آدمی می‌تواند تحقق یابد، به شمار آمد. بنابراین، نقاشی به مثابهٔ بازآفرینی طبیعت در معادل‌های رنگ و شکل که رسانندهٔ پاسخ معنوی انسان به طبیعت نیز بود، تلقی شد اکنون، نقاش رابطه‌ای فعال، پرشور و جوینده با جهان مرئی برقرار کرد. او پیگیرانه کوشید تا نه فقط چیزها بلکه روابط میان خود و چیزها را قابل رؤیت سازد. سزان و سرا بر آن بودند که معادل‌های تصویری شکل‌ها و فضا و نور طبیعی را بیابند. در اثر کوشش ایشان هر مجموعه اشیاء طبیعی به صورت ترکیبی گویا از «اشیاءهنری» در آمد. اینان، تابلو را به مثابه ترتیب معقول صور بصری در ساختاری منظم از رنگها و شکل‌ها که روابطشان تابع قوانینی معین بود تلقی کردند. هدف گوگن و وان گوگ، بیش از هر چیز، بر بیان مستقیم درونی به طبیعت متمرکز شد. اینان کوشیدند به مدد نیروهای بیانی وسایل تصویری، طبیعت را به گونه‌ای جدید بازنمایی کنند؛ لیکن به مقولهٔ استحالهٔ ساختمانی چندان نپرداختند. وان گوگ و گوگن، زبان روحانی مستقل وسایل تصویری را کشف کردند و استحکام بخشیدند: در نزد ایشان، خط توصیفی به خط بیانگر و رنگ موضعی به رنگ القایی بدل شدند.



تصویر شماره ۳: پل گوگن، مسیح زرد

تصویر شماره ٤: ون‌گوگ، شب پرستاره

از آن زمان به بعد دو گرایش متمایز یکی تاکید بر «ساختمان» و دیگری تاکید بر «بیان» در هنر نوین بروز کرد و ادامه یافت. هر دو گرایش به نوبهٔ خود به تعمیق و توسعهٔ محتوای نقاشی یاری رساندند. سزان در روند انکشاف نظم ساختمان بصری در خارج طبیعت و انطباق مجدد آن بر طبیعت اشارتی نیز به الگوها و ضد

الگوهای زیبایی شناختی ذهن آدمی داشت. گوگن، با شناختن و به کار بستن طنین‌های رنگی شدید- به عنوان وسیله‌ای برای جنبش روح آدمی- راه باز آفرینی رویاها را گشود. «روش سزان روشی عینی و برونگرا؛ و بر اساس سنجش و شمارش و ساخت استوار بود: هماهنگی‌های بنیادی به وسیله‌ای هندسه‌ای دقیق از "فرم‌های" عینی مفروض بر گرفته شده بودند که در ریتم‌هایش نبض عاطفهٔ انسانی می‌زد. روش گوگن، روشی ذهنی و درونگرا بود؛ گفتگویی هیجان‌انگیز با اشیاء بود که در آن رنگها و شکل‌ها به نشانه‌های گویای عاطفهٔ انسانی بدل شدند. سزان و گوگن قدرت پیام‌دهندگی عناصر تجسمی را از نو کشف کردند. این که صدای یک رنگ، حرکت یک خط، و ریتم ترتیب فرم‌ها، بدون رجوع به تصویر طبیعی، می‌توانستند عواطف آدمی را برسانند، کشفی تعیین کننده و برانگیزاننده بود». (پاکباز، ۱۳۸۱، ص ۳۷۵-۳۷۳).

"سنته‌تیسم"[1]

«نقاش میانه قرن، موضوع و مادهٔ مطلوب رمانتیسم را با صحنه‌هایی از زندگی همگانی انسان نوین جایگزین می‌کرد. این علاقهٔ جدید او به موازات کنجکاوی و کنکاش‌های علمی همه جانبه‌ای در خصوص اجتماعات آدمیان و رفتارهای گروهی ایشان پیش می‌رفت. روش هنرمند، مانند روش عکاس یا جامعه‌شناس در آغاز، توصیفی بود؛ ولی در نیمه دوم سدهٔ نوزدهم، جایش را به تحلیل و بیان داد و هنرمند دریافت که فعالیتش تابعی از ابزارها و مصالح کارش است او پی برد که بوم نقاشی‌اش پنجره‌ای پشتنما نیست که به دنیای بصری طبیعت گشوده شده باشد بلکه سطحی ملموس است که رنگیزه‌ها به طرق بسیار متنوع بر رویش آرایش می‌گیرند. این آن واقعیتی بود که هنرمند با آن مواجه شده بود». (پاکباز، ۱۳۸۱، ص ۳۷۸).

«شخصیت و نظریه‌های گوگن محیط سمبلیسم را از لحاظ زیبایی شناسی دستخوش دگرگونی عمیق کرد. گوگن، برنار و سایر نقاشان پنتاون در نمایشگاهی که به سال ۱۸۸۹ در کافهٔ ولپینی (پاریس) برگزار کردند خود را "سنته تیست" نامیدند. چگونگی تلخیص شکل و تشدید رنگ در تابلوهای این نمایشگاه، بیش از هر چیز دیگر، بر نقاشان جوان اثر گذارد. سنته تیسم (اصالت ترکیب) در کار ایشان به معنای

1- Synthetism

مرکزیت دادن و ساده کردن فرم به منظور پر بار کردن بیان اندیشه بود. امیل برنار، در مورد اسلوب کارها اصطلاح کلوآزونیسم (مشبک‌کاری) را پیش نهاد؛ و منظورش از این اصطلاح محدود ساختن سطح‌های رنگی با خطهای پیرامونی ضخیم بود که بر حرکت گویای خط و درخشش رنگ می‌افزود؛ و در عین حل جلوه‌های مشابه میناکاری و شیشه‌کاری منقوش قرون وسطی را نشان می‌داد». (پاکباز، ۱۳۸۱، ص ۳۸۸).

"فوویسم"[1]

«هدفهای "ماتیس"[2] و دوستانش را در شیوه فویسم می‌توان چنین خلاصه کرد: تصویر، یک «فضای معنوی» است؛ از هر گونه سه بعد نمایی باید دوری جست؛ شکلهای طبیعی باید از نظم معنوی تصویر پیروی کنند نور باید به واسطهٔ رنگ بیان شود؛ گستره تصویر باید با قطعات رنگی صریح مفصل بندی شود، زیرا به مدد رنگهای صریح و خالص است که «حداکثر بیان» به دست می‌آید. به زبان نقاشی، «بیان» و «آرایش» مفاهیمی مترادف‌اند، چرا که به قول ماتیس «بیان، در روش تفکر من عبارت از بازتاب انفعالات باز تابنده بر یک چهره، و یا آشکار شده توسط حرکات و اشارات شدید نیست. کل آرایش تابلوی من بیانگر است ... ترکیب‌بندی، یعنی هنر آرایش عناصر مختلفی که نقاش برای بیان احساس‌هایش در اختیار دارد ... یک اثر هنری به هماهنگی کل نایل می‌شود». (پاکباز، ۱۳۸۱، ص ٤٢٣).

بررسی نقادانه میراث «کاوشگران بزرگ» ماتیس را به چنین نتایجی رهنمون شد: رنگها باید خالص باشند و به عنوان معادل نور به کار روند؛ درک فضا نه با کاربست پرسپکتیو کلاسیک، بلکه باید با ترتیب رنگها، و بهره‌گیری از خصلت پیشایندگی و پسروندگی رنگها تامین شود؛ گستره و خطهای مرزی باید روشن و ساده باشند و سازمانبندی آنها باید انرژی‌های ذاتی خط و رنگ را باز تابد.

موضوع، از طریق این هماهنگی صوری در تابلو، بیان هنری می‌یابد؛ و این، نوعی «هماهنگی قابل مقایسه با ترکیب موسیقی» است. اینها نکاتی هستند که مبانی زیبایی‌شناسی ماتیس را به روشنی توضیح می‌دهند. او در سراسر زندگانی هنریش، خود را وقف تکمیل این زیبایی‌شناسی کرد تا به نهایت روشنی و سادگی دست

1- Fauvism
2- Matisse

یافت. با آنکه او در ابتدا، تا حدی تحت تاثیر بنار و امپرسیونیسم پسین بود؛ و گرچه در آغاز مرحلهٔ فوواز سینیاک اثر گرفت- و این اثر پذیری‌ها، کارش را تا حدی مغشوش نمودند- هیچ‌گاه از پیشرفت به سوی وضوح و صراحت باز نایستاد».

مکتب متافیزیکی

جورجو دکریکو حلقهٔ رابط بین خیال‌پردازی رمانتیک سده نوزدهم و جنبشهای آمیخته با عناصر غیرمنطقی در سده بیستم نظیر "دادائیسم"[1] و "سوررئالیسم"[2] است.

کریکو همواره به شالودهٔ متافیزیکی نقاشی‌هایش اشاره می‌کرد و منظورش از این اصطلاح تلویحاً خصوصیاتی چون غرابت، شگفتی و تاثیر ضربتی بود.

«فضای نقاشی‌های کریکو، حتی با آنکه احجام اصلی عناصر معماریش به موازات سطح پرده نقاشی شده‌اند، به طرز آشتی‌ناپذیری به فضای پرسپکتیو دورهٔ رنسانس تعلق دارد. فضای پرسپکتیو او که ظاهراً در برابر انقلابات تصویری- فضایی پنجاه سال گذشته بی‌تفاوت بود، از وضوح معمارانهٔ هنر سده پانزدهم ایتالیا برخوردار است. ولی فضای پرسپکتیو کریکو فقط یکی از شالوده‌های آفرینش دنیای رها شدهٔ رویاهای او است. اهمیت انقلاب کریکو در استفاده از پرسپکتیو به عنوان وسیله‌ای بیانی و نه صرفاً توصیفی برای بیان جلوه‌های رمز درونی، در نظر سوررئالیستها مانند اهمیت "کوبیسم"[3] در نظر انتزاع گرایان بود». (آرناسن، ۱۳٦۷، ۱۳٦۷، ص ۲۷۳).

1- Dadaism
2- Surrealism
3- Cubism

دادائیسم

واژه دادا در سال ۱۹۱٦ برای توصیف جنبشی ساخته شد که آن روزها از بطن جلسات آشفته هنرمندان در کاباره ولتر سر بر می‌آورد: لیکن هنوز در منشاء آن اختلاف است. تفسیر عامه‌پسند این واژه را هولسنبک انجام داده است. او می‌گوید «یک فرهنگ لغت فرانسوی آلمانی را الله بختکی باز کردیم و به واژه «دادا» به معنی اسب چوبی گهواره یا اسب سرگرم کننده کودکان برخوردیم». ریشتر به «دا، دا، دا، دا» (بله، بله) در صحبتهای رومانیایی "تسارا"[1] و "یانکو"[2] اشاره می‌کند. واژه «دادا» در زبان فرانسوی نیز به معنی سرگرمی، حادثه یا شیفتگی آمده است. از دیگر سرچشمه‌های احتمالی این واژه می‌توان به لهجه‌های ایتالیایی و آفریقایی اشاره کرد. ریشهٔ واژهٔ، "دادا" هر چه بوده باشد. خود دادا نماد اصلی و تمسخرآمیز این حمله به جنبشهای رسمی- اعم از سنتی یا تجربی- و مشخص کنندهٔ هنر اوایل سده بیستم است. دادائیستها برای انتشار عقایدشان، بسیاری از فرمولهای فوتوریسم را مورد استفاده قرار دادند- کلام آزاد مارینتی، اعم از شفاهی و کتبی؛ جلوه‌های موسیقی پر سر و صدای "روسولو"[3] برای خاموش کردن صدای شاعران؛ و بیانیه‌های متعدد ولی نیت ایشان با نیت فوتوریستها که دنیای ماشین را می‌ستودند و مکانیزاسیون، انقلاب، و جنگ را وسیله‌ای عاقلانه و منطقی- هر چند ددمنشانه- برای حل مسائل انسان می‌دانستند، مغایرت داشت.

دادئیستها معتقد بودند که عقل و منطق به فاجعهٔ جنگ جهانی انجامیده است، و تنها راه نجات در هرج و مرج سیاسی، عواطف طبیعی، شهود و منطق گریزی است. نگرش ایشان از یک لحاظ، بازگشتی بود به اندیشهٔ ضرورت درونی کاندینسکی"[4] یا عنصر معنوی وی در هنر؛ ولی دادائیسم از همان آغاز منفی و بدبین بود.

ولی دادای زوریخ در درجهٔ نخست یک نمایش ادبی بود و از لحاظ ایدئولوژیک از شعر "آرتوررمبو"[5]

1- Tessara
2- Janco
3- Russolo
4- Kandinsky
5- Rimboud

آلفردژاری و اندیشه‌های انتقادی "ماکس یاکوب"[1] و "گیوم آپولینر"[2] ریشه می‌گرفت. در عرصه پیکر تراشی و نقاشی یگانه نوآوریهای واقعی تا ظهور "پیکا بیا"[3]، نقشهای برجستهٔ آزاد و کولاژهایی بودند که «بر طبق قوانین تصادف» بوسیلهٔ "ژان آرپ"[4]، ترکیب‌بندی می‌شدند. نقاشی‌ها و تندیس‌های دیگر هنرمندان عضو دادای زوریخ جز در برخی موارد استثنایی، با هیچ‌گونه نوآوری همراه نبودند. در رشته فیلم‌سازی انتزاعی و اکسپرسیونیستی- مخصوصاً از طریق آزمایشگریهای هانس ریشتر و وایکینگ اکلینک- و در عکاسی و طراحی چاپی، دادائیستهای زوریخ نوآوری‌های مهمی انجام دادند.

«"هوگوبال"[5] با سرودن شعر "اوگاجی بری بیمبا" در ژوئیه ۱۹۱٦ شعر انتزاعی را وارد جنبش دادائیسم کرد؛ و در ژوئن ۱۹۱۷ یکی از جلسات بعد از ظهر را به شعرخوانی انتزاعی اختصاص داد و شورشی تمام عیار پدید آورد. فرض او دایر بر اینکه زبان سنتی مانند تصویر کهنهٔ انسان در نقاشی، دیگر جایی در شعر ندارد، باعث شکل‌گیری کلامی مرکب از هجاهای کم و بیش خوش آهنگ و بی‌معنی شد: «زیمزیم او را لالا زیمزیم زایز بار زیملا لازام ...» واکنش‌های دیوانه‌وار شنوندگان نیز نتوانست مانعی فرا راه تاثیرگذاری این آزمایش‌گری‌ها بر مسیر آتی شعر پدید آورد. ولی دادای زوریخ را نمی‌توان با بر شمردن دستاوردهای عینی یا نفوذش در سبکها ارزیابی کرد. اهمیت دادائیسم همچون اهمیت یک حالت ذهنی بود، نه یک سبک یا جنبش دادائیستهای زوریخ خشمگینانه با هر نوع برنامهٔ سازمان یافته در هنرها یا هر جنبشی که بتواند به صورت یک شاخص مشترک برای چندین سبک یا گروه همبسته‌ای از سبک‌ها در آید مخالفت می‌کردند؛ لیکن سه عامل در شکل‌گیری تلاشهای خلاقانه ایشان موثر بودند. این سه عامل عبارت بودند از برویتیسم (موسیقی پر سرو صدا- از واژه bruitism به معنی صدا) همزمانی، تصادف. بروتیسیم را از فوتوریستها، و همزمانی را از کوبیستها- از طریق فوتوریستها- گرفته بودند؛ هر چند دادائیستها این اصول را نیروهایی منفی و ویرانگر می‌پنداشتند. تصادف، البته تا حدودی در تک تک آفرینش‌های هنری وجود دارد؛ در گذشته

1- Max Jacob
2- Apoliner
3- Picabia
4- Jean Arp
5- Hogobal

هنرمند معمولاً می‌کوشید تصادف را مهار کند یا به مسیر خاص سوق دهد، ولی در این دوره به نیروی قاهر تبدیل شده بود. این عوامل سه‌گانه علیرغم منفی‌گرایی اعلام شدهٔ دادائیستها، بزودی شالودهٔ نگرش مثبت و انقلابی ایشان به عمل خلاق گردیدند؛ این نگرش، امروزه نیز در شعر، موسیقی درام و نقاشی به چشم می‌خورد». (آرناسن، ۱۳٦۷، ص ۲۸۱).

سوررئالیسم

در سال ۱۹۲٤ بیانیهٔ سوررئالیسم "برتون"[1] شامل تعریف ذیل صادر شد:

«سوررئالیسم: اسم مذکر، حرکت خود بخود صرفاً روانی، که هدف از آن بیان شفاهی یا کتبی، عملکرد تفکر است تفکر تحمیل شده در غیاب هر گونه عنصر باز دارندهٔ ناشی از عقل، و در خارج از قلمرو هر گونه پیش پنداشت زیبایی شناختی یا اخلاقی در فرهنگ فلسفی. سوررئالیسم بر شالوده اعتقاد به وجود شکلهایی از تداعی ناشناخته، قدرت یکه‌تاز رویاپردازی، و فعالیت بی‌غرضانهٔ تفکر در واقعیتی فراتر است. سوررئالیسم به نابودی دایمی تمام دیگر مکانیسم‌های روانی و نشستن خودش به جای آنها در حل مسائل اصلی زندگی منجر می‌شود».

در این تعریف به جای تاکید بر صورتهای تجسمی بر واژه‌ها و به جای نقاشی یا پیکرتراشی بر ادبیات تاکید می‌شود. این جنبش تحت تاثیر شاعران ومنتقدانی بود که خود را وارث رمبو، "لوتره آمون"[2]، وژاری می‌دانستند. گذشته از این، برتون از شاگردان و پیروان جدی فروید بود و اصل سور رئالیستی مربوط به نقش درجه اول رویا و ضمیر ناآگاه برای شاعر و نقاش را نیز وی از نظرات فروید استخراج کرد. او لحظهٔ سوررئال یا فرا واقعی را لحظه وحی می‌داند و می‌گوید در این لحظه، تصادفها و تناقضات رویاها و واقعیت‌ها حل می‌شوند در سال ۱۹۳۰ او در دومین بیانیهٔ سوررئالیستی چنین گفت: «برای ذهن نقطهٔ خاص وجود دارد که از آن پس زندگی و مرگ عنصر واقعی و تخیلی، گذشته و آینده، گفتنی و ناگفتنی، بلند و

1- Berton
2- Lotre Amoun

کوتاه، دیگر تضاد به شمار نمی‌روند.»

عنصر تصادف و بخت در شکل‌گیری یک اثر هنری یا حتی یک هنرمند که سالها مورد بحث دادائیستها بود این بار شالودهٔ مطالعه‌ای اساسی قرار گرفت. از اجزای ضمنی برنامهٔ سوررئالیستها ضرروت شورش- شورش بر ضد نهادها و فلسفه‌ها، برضد سیاستمداران، فیلسوفان شاعران وهنرمندان سالخورده‌ای که نسل جوان را به ورطه هولناک جنگ اول جهانی کشانده بودند- بود. دادائیستها و سوررئالیستها تماماً در دورهٔ بیست تا سی سالگی عمرشان بودند؛ و برای پی بردن به شدت تضادهای آشتی‌ناپذیرمیان ایشان باید تجربهٔ چهار سالهٔ اخیرشان از یک جنگ جهانگیر را در نظر گرفت. این تجربه سوررئالیستها را بر آن داشت که اهمیت بیشتری به انزوای شاعر و بیگانگی‌اش با اجتماع و حتی جدائیش از طبیعت بدهند.

«به دلیل نیروی حیاتی سرشار نقاشی و پیکرتراشی سوررئالیستی، تعداد انگشت شماری از مدافعانش این واژه را با دقتی در حد وسواس آندره برتون به کار می‌بردند. به بیان درست‌تر نقاشان سوررئالیست بزرگ صرفنظر از جستجوی موضوع تازه یا گسستن از مضمون سنتی، از لحاظ سبک، مشابهت چندانی به یکدیگر ندارند. از آنجا که فردگرایی و انزوا هستهٔ مرکزی این جنبش به شمار می‌رفتند، هنرمندان در درجهٔ اول می‌کوشیدند به عنوان فرد مطرح باشند». (آرناسن، ۱۳٦۷، ص ۳۲۲).

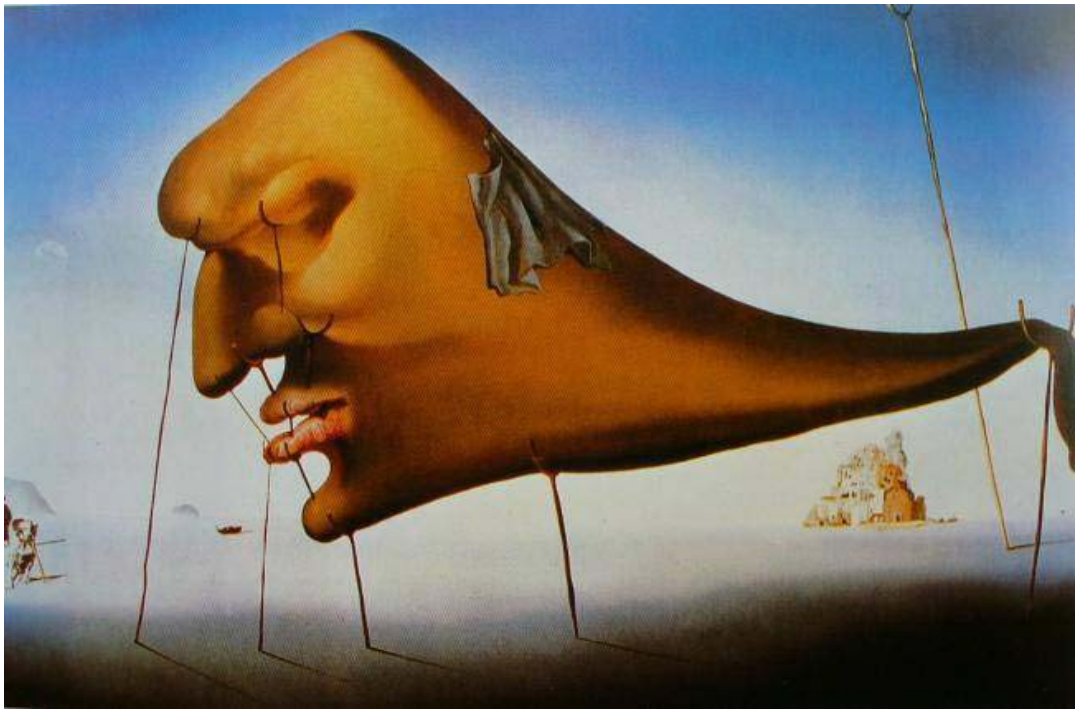
هنرمندی که بیش از دیگران در نظر عامهٔ مردم نماینده سوررئالیسم به شمار می‌رود سالوادور دالی اسپانیایی است نه فقط نقاشی‌ها بلکه نوشته‌ها، سخنرانیها، فعالیتها، شکل ظاهر، سبیل و نبوغش در ارتباط برقرار کردن با مردم- او به کمک همه اینها واژهٔ سوررئالیسم را به صورت یک اسم عام در تمام زبانها در آورده است که بر هنری غیرمنطقی، شهوت انگیز، جنون‌آمیز و مطابق مد روز، دلالت دارد.

دالی در سال ۱۹۲۸ از پاریس دیدار کرد و با سورئالیستها آشنا شد؛ در سال ۱۹۲۹ به این شهر کوچید و عضو رسمی گروه سورئالیستها شد.

او از بطن تربیت آکادمیک و ستایش استادانی چون "ورمیر"[1] و "میسونیه"[2] اسلوبی مینیاتوری، موشکافانه و باور نکردنی ابداع کرد که با رنگی ناخوشایند ناسازگار ولی درخشان به شیوهٔ رئالیستهای رومانتیک و

1- Vermeer
2- Meissonier

عکس‌های رنگ‌کاری شده (او نقاشی‌هایش را «عکس‌های رنگ‌کاری شده» نامیده است) همراه بود. اوغالباً از اشیای مانوس به عنوان نقطهٔ حرکت خویش استفاده می‌کرد: نقاشی احساساتی میله به نام فرشته تسبیح‌گوی، انواع ساعت، حشره، پیانو، تلفن، گراوورها یا عکس‌های قدیمی، در نزد او احتمالاً مفهومی شیءپرستانه داشته‌اند. او نخستین واصلی‌ترین صورتهای ذهنی خویش را خون، پوسیدگی، مدفوع می‌دانست. او از دل شیء پیش پا افتاده، زنجیری از دگردیسیها پدید می‌آورد که تدریجاً یا ناگهان تحلیل می‌روند و شیء مزبور را به تصویری کابوس‌وار تبدیل می‌کنند. دالی با همکاری لوئیس بونوئل به سینما روی آورد و دو سند تاریخی در فیلمسازی تخیلی از خود بر جای گذاشت، که عبارت بودند از سگ آندلسی، ۱۹۲۸ و عصر طلایی، ۱۹۳۰ سینما از لحاظ در هم کردن تصاویر، دگردیسیها و ساختن تصاویر دوگانه یا چهارگانه، امکانات بی‌پایانی برای سوررئالیست‌ها داشت، و دالی نیز استفاده درخشانی از این امکانات به عمل آورد.



تصویر شماره ۵: سالوادور دالی، خواب

«در این لحظه از تحول ادراک تصویری بود که نقاش برجستهٔ روایی، یعنی "مارک شاگال"[1] ظهور کرد و به ثبت تصویرهای رویا گونه‌اش پرداخت. پردهٔ من و دهکده، اثر شاگال نشان می‌دهد که نقاشی نوین می‌تواند به چه قلمروهای غیرقابل انتظاری راه یابد. در اینجا، فضای شکل گرفته از رنگهای روشن سحرآمیز، به صحنه رویاها و خاطره‌ها بدل می‌شود سطوح شفاف معادلهای شفافیت رویا می‌شوند، و طبقه‌بندی سطح‌های شفاف، لایه‌های ذهن را باز می‌تابند. اسلوب «همزمانی» که تاکنون انطباق تصویرهایی را معنی می‌داد که در زمانهای جداگانه دریافت شده بودند اینجا در مورد روانشناسی به کار می‌رود، و به معنای همزمانی تصویرهای به یاد آمدهٔ رویاها بر گسترهٔ تابلو است. پاره‌های یک صحنه روستایی، در پی هم در خاطره زنده می‌شوند: میدان ده، زن شیرفروش، سر حیوان، چهره انسان، همگی در هم بافته شده‌اند و بالای اینها چشم‌اندازی از دهکده زادگاه هنرمند در روسیه همراه با احساس غم غربت به تصویر در آمده است. رنگ غیر واقعی حال و هوای قصه پریان را به نقاشی داده است.تماشاگر می‌تواند مراحل پیاپی خاطره را بخواند و کل افسانه را در فضای جادویی تصویر از نو کشف کند. تابلو همچون صحنه‌ای است که رویاهای هنرمند بر روی آن به بازی مشغول‌اند». (پاکباز، ۱۳۸۱، ص ٤٩٦).

رئالیسم جادویی

"رنه ماگریت"[2] برخلاف "سالوادوردالی"[3]، در میان سوررئالیست‌ها به انسان نامریی مشهور بوده است. جورج ملی در متنی برای فیلمی دربارهٔ مارگریت در تلویزیون بی بی سی، چنین نوشت: «او یک عامل مخفی است؛ هدفش بدنام کردن کل دستگاه واقعیت بورژوایی است. او مانند تمام خرابکاران، لباس و رفتاری چون دیگران دارد و به همین علت قابل تعقیب نیست.» شاید در اثر همین گمنامی است که آثارش مانند حرکت یخچالها، تاثیری تدریجی ولی همه جانبه در محیط خویش داشته‌اند».

سبک متشکل از رئالیسم موشکافانه و جادویی ماگریت، پس از ۱۹۲٦، جز گریزهای مختصر به شیوه‌های

1- Marc Chagall
2- Rene Magritte
3- Salvador Dali

دیگر چندان تغییری پیدا نکرد؛ در پردهٔ مردی با روزنامه که در سال ۱۹۲۷ نقاشی شد، چهار منظرهٔ مشابه از کنج پنجرهٔ یک کافه معمولی دیده می‌شود- مشابه، البته با این استثناء که مرد روزنامه خوان فقط در منظرهٔ نخست ظاهر می‌شود؛ در سه منظره بعدی او حضور ندارد. همین و بس، ولی فضای ملودرام، قویاً احساس می‌شود، این بار نیز تماشای پرده مزبور فیلم صامت سالهای ۱۹۲۰- ۱۹۲۹ را در ذهن زنده می‌کند و چهار منظرهٔ بالا در مقام چهار قاب فیلم قرار می‌دهد.

صحنه ظاهری چون صحنه‌های سست و تهی سینماهای اولیه دارد، و حادثه بعدی در درام بالا احتمالاً ناپدید شدن خودکافه خواهد بود. ماگریت شیفتهٔ تلاشهای اولیهٔ فیلم‌سازان در عرصهٔ رئالیسم بود؛ در سنین نوجوانی از تماشای شهر فرنگ لذت می‌برد. او که از این منابع الهام می‌گرفت، چکیده‌ای از آنها را در خیالپردازی‌هایش با عناصر پیش پا افتاده به نمایش می‌گذاشت. بر این شاخهٔ سورئالیسم نام رئالیسم جادویی نهاده شده است. رئالیسم جادویی که در دهه‌های چهارم و پنجم سده بیستم در اروپا و آمریکا رونق یافت، به معنی نمایش موشکافانه و واقع نمایانه صحنه‌ای عادی و بدون هیچ‌گونه کج‌نمایی عجیب یا هیولاوار است:جادو از تقارن خیالپردازانه اجزا یا حوادثی پدید می‌آید که طبیعتاً به یکدیگر تعلق ندارند. سوررئالیست‌های دیگر نیز از شیوهٔ رئالیسم جادویی بهره گرفته‌اند ولی ماگریت استاد بزرگ این شیوه است.

تصویر شماره ٦: رنه مگریت

اکسپرسیونیسم

"ادوارد مونک"[1] (مونش) بزرگترین نقاش نوروژی و پیشاهنگ جهانی نقاشی اکسپرسیونیستی نوین، پدیده‌ای نادر و هنرمندی نابغه است که از محیطی ملی و فاقد هر گونه سنت بنیادین و اصیل هنری سر برآورد.

با آنکه مونک هشتاد سال عمر کرد، شبح بیماری و مرگ هیچ‌گاه از او دست برنداشت. در نخستین سالهای جوانی او مادر و خواهرش در اثر بیماری سل هلاک شدند، و خود او نیز به بیماری‌های سختی مبتلا گردید. بیماری و مرگ، خیلی زود به نقاشی‌های او راه یافتند و پیوسته در آنها تکرار شدند البته این گونه موضوعات در هنر و ادبیات آن دوره رواج کامل داشتند، ولی در نظر مونک ارزش و مقام دیگری پیدا کردند. پرده کودک بیمار به بیماری و مرگ خواهرش مربوط می‌شد. موضوعات دیگری که فکر مونک را به خود مشغول می‌داشتند عبارت بودند از بیدار شدن میل جنسی، و زن با قیافه کودکی معصوم و جانوری خون آشام. مونک زمانی پای به میدان نقاشی می‌نهاد که زیگموند فروید نظریه‌های خویش را دربارهٔ روانکاوی تدوین و اعلام می‌کرد، و مونک که شیفته امور جنسی و مسائل مرگ بود، بارها همچون نمونه کلاسیک مسایلی مطرح شد که فروید تشریح می‌کرد.

در "پردهٔ ساحل اسرارآمیز" که در ۱۸۹۲ نقاشی کرد، ماه و عکس آن در آب به نماد آلت تناسلی مرد تغییر شکل یافته‌اند. این موضوع غالب، با معنی نمادین آشکارتری، پشت سر هم، در نقاشیهای او- مانند رقص مرگ- که در سالهای ۱۸۹۹- ۱۹۰۰ نقاشی کرد ظاهر می‌شود.

ترسهایی که بر روح هنرمند سایه افکنده بودند غالباً به شکلی کلی‌تر و گنگ‌تر، اما نه شدیداً خوف‌انگیزتر، بیان می‌شدند. در پردهٔ غروب در خیابان کارل یوهان، اسلو عابرانی که در نخستین ساعات غروب از خیابان می گذرند به صورت گروه شبح‌واری از مردگان در آمده‌اند که به راه افتاده باشند. پردهٔ جیغ فریاد حاکی از دردی است که به صورت ارتعاش مرئی درآمده و همچون امواج صدا انتشار یافته است. در پردهٔ تاک سرخ خانه در اثر رشد تاکها به یک خانه وحشت تبدیل شده است که پیکره پیشزمینه

1- Edvard Munch